

COMO PALAVRAS AO VENTO: CONSIDERAÇÕES SOBRE A IMAGINAÇÃO MELODRAMÁTICA

Caroline Anielle S. B. Pires¹

Lisandro Magalhães Nogueira²

Introdução

Quando Peter Brooks publicou a segunda edição de seu livro *Imagination Melodramatic*, em 1995, o cinema estava prestes a completar um século de existência. Apesar de sua hipótese de um imaginário melodramático relacionar-se apenas às obras de Henry James e Balzac, seu estudo ganhou proporções especialmente relevantes pela extensão que o conceito, título da obra, encontrou em determinadas produções cinematográficas. Brooks propõe a presença de uma renovação do melodrama, nascido no teatro do primeiro ano do século XIX, quando este adquire as mais diversas facetas, convergentes para a intenção de tornar a modernidade assimilável aos sentidos de um público hiperestimulado.

Segundo essa lógica, o melodrama teria ultrapassado uma definição de gênero³ para alçar-se ao patamar de imaginário e se manteria ainda hoje, predominante

³ Considera-se um gênero cinematográfico a reunião de determinadas características que delimitem um certo clio de filmes, que partilham aspectos e similaridades quanto a personagens, enredos, utilização dos cenários, sons etc. Stam (2009, p. 151), afirma que a forma mais proveitosa de se utilizar o conceito de gênero é entendê-lo “como um conjunto de recursos discursivos”, saindo “do campo da taxinomia estática para o das operações ativas e transformadoras”

¹ Professor de cinema na Universidade Federal de Goiás, desde 1989. É mestre em Cinema e Televisão pela ECA/USP. Doutor em Cinema e Jornalismo pela PUC/SP. Autor do livro “O autor na televisão”, editado pela USP-UFG. Consultor de cinema do FICA - Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental. E-mail: lisandronogueira@gmail.com

² Jornalista formada pela Universidade Federal de Goiás no ano de 2009/2. Atualmente é aluna do mestrado em Comunicação, Cultura e Cidadania do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia/UFG. E-mail: carolani255@gmail.com

e recorrente sobretudo em uma forma cinematográfica que se volta para o “dar a ver na superfície das coisas”, conforme conceitua Ismail Xavier (2003), muito mais do que para provocar no público o esforço capaz de produzir certa autonomia do indivíduo em relação à obra. Essa forte habilidade de introduzir o espectador a uma atmosfera de sonhos e fantasias, em que se observa um mundo cuidadosamente coerente, no qual se constrói, pelos olhos do próprio espectador, uma trama cheia de reviravoltas e identificações⁴, capaz de cativar, de uma maneira da qual é muito difícil desvencilhar-se, também graças à forma como remete o indivíduo a esse imaginário confortável e aconchegante, é muito anterior ao próprio cinema.

Peter Brooks fala da atemporalidade do melodrama, apesar de toda a ênfase que concede ao seu período de reformulação e consolidação, ao advogar a lógica de que, muito mais do que tratar de “melodrama”, caberia a problematização de um “melodramático” que se entranha nas mais inesperadas e improváveis produções artísticas. Partindo dessa argumentação, para além do substantivo, o que veríamos – e aqui já estamos pensando em cinema – e que prevaleceria de maneira muito mais agressiva é o oferecimento de uma certa maneira de olhar e entender o mundo que se engendra na televisão, na literatura, na publicidade, no jornalismo... É nesse sentido que o melodrama deixa de relacionar-se apenas a determinado momento histórico para incorporar-se aos mais inusitados contextos de produção cultural em virtude de sua manifestação como o adjetivo “melodramático”, atribuindo valor a algo.

No cinema, o melodrama existiria na forma de uma imaginação melodramática que, muitas vezes, é responsabilizada por afetar, em um grau prejudicial, o público diante da obra. Haveria, portanto, uma instância de envolvimento com obras produzidas conforme esse imaginário, capaz de minimizar níveis de autoconsciência do público, atingindo o espectador em seu ponto mais frágil, naquilo que ele carrega, oculta e negocia todo o tempo: seus julgamentos sobre o mundo. Organizando o mundo em nítidos contornos de preto e branco, opondo tiranos e vítimas,

4 Bergala (apud AUMONT, 1995) afirma que no cinema existem duas formas de identificação. Na identificação primária, o espectador identifica-se com seu próprio olhar, sentindo-se em um papel privilegiado, como um deus que observa a obra em termos de ubiquidade. Já na identificação secundária, a identificação é com aquilo que está sendo apresentado, com o personagem. Essa segunda forma somente é possível graças a uma identificação prévia com o olhar da câmera e as ligações que o próprio espectador promove para fazer o filme se formar; preenchendo as lacunas e realizando subordinação entre as sequências.

o melodrama não deixa de ser apontado como culpado por uma doutrinação “emburecedora”, que eximiria o público de tomar certas atitudes críticas.

Obviamente, essa tentativa de responsabilizar o melodrama por um adestramento do público – ação usualmente apontada como uma artimanha maquiavélica do cinema de estrutura clássica, com raízes em Hollywood – esconde inúmeros pontos sucetíveis a questionamentos. Principalmente quando se constata a atemporalidade do melodrama, a consolidação do imaginário melodramático no pós-Revolução Francesa e, especialmente, como bem apontou Sílvia Oroz (1999), a maneira como ele está imbricado na própria cultura judaico-cristã.

Considerando essa argumentação, é possível levantar a hipótese de que muito além de ser um causador de reações padronizadas ou interpretações rasas do mundo, o melodrama seja o sintoma da necessidade de amparo do indivíduo em face da nova era de imagens em movimento, que, cada vez mais, parece difícil de ser digerida pelo sujeito moderno. Seria essa nebulosa de onde se originam etiquetas de qualidades e defeitos o que vai guiando o espectador, a fim de, com o que lhe apresenta o filme, trazer à luz uma moral melodramática oculta, a qual forneceria um arcabouço de refúgios e procedimentos de compreensão do mundo por indivíduos herdeiros da modernidade e fragilizados por ela. Pensando a amplitude dessa imaginação melodramática, é possível, ainda hoje, examinar e depreender, das mais variadas manifestações culturais, vestígios de uma reelaboração desse imaginário, que se encaixa em padrões culturais específicos, mantendo sempre um público fiel, em especial, no cinema.

Protocolos para viver

Ao longo dos séculos, o melodrama consolidou-se como um protocolo para a formulação de sentidos, como um imaginário que condensa questões universais para promover apaziguamento e provocar espanto, negociando representações em prol de uma maneira mais palatável de lidar com uma era de instabilidades. Ao afirmar isso, de maneira alguma, colocamos essa imaginação em um rol de simplificações. Ao contrário, propomos a importância de um constante novo olhar sobre as prósperas inadequações da era que são reposicionadas pelo público afeito a compreensões rápidas.

Sem grandes ambições estéticas ou tentativas de alcançar o sublime, o melodrama, que se consolidou com a modernidade, mostrou-se sempre sucetível a

negociar grande parte de seus fundamentos com o constante redeslocamento de valores que permeiam uma sociedade cristã-judaica ocidental. Um ponto chave para enxergar como isso se processa é perceber, e quase sistematizar a partir do filme, a maneira pela qual o melodrama dita, de forma espantosamente bem sucedida, um protocolo de como viver em meio aos infortúnios que assolam os humanos, especialmente os bons, oferecendo alternativas para se lidar com a desolação e a esperança de sucesso que, inevitavelmente, alcançarão os esforçados. No melodrama, sempre se parte para essa missão. Utilizamos essa expressão para já lembrar um desses protocolos de engajar o espectador na narrativa: convidar o público para assumir papéis psíquicos, como ensina Brooks (1995).

Inicia-se com personagens bem definidas (pais, mães, bons, maus, bobos, maridos, esposas) a empreitada de expressar tudo de maneira clara, simples e bem delimitada, sempre zelando para ter o espectador como o maior confidente das personagens, como aquele que tudo vê, muito julga, mas que, inevitavelmente, no cinema hegemônico clássico, não interfere no que se passa na tela de maneira direta. O impasse que permeia a discussão sobre o impacto dessa imaginação sobre o público não reside nas facilidades de um modelo de cinema melodramático, mas, sim, no fato de que não se pode falar em um melodrama único, bem delineado e aplicável a qualquer contexto. Um exemplo é que, apesar dos papéis atribuídos às personagens, eles estão sempre se modificando e sendo negociados de acordo com o contexto de produção.

Em termos de pressupostos para a análise, é importante lembrar que vários estudos, em especial os de Peter Brooks (1995), Sílvia Oroz (1999), Ivete Huppés (2000) e Ismail Xavier (2003), estão voltados para desmistificar a compreensão do melodrama apenas como um gênero limitado, que pode ser definido por alguns poucos adjetivos. Mais do que tratar de melodrama, talvez seja produtiva a hipótese da necessidade de se olhar os filmes, não a partir de um conceito fechado, mas pela ótica desse imaginário expansivo, que tem como característica inata a facilidade de engendrar-se nas mais diversificadas produções cinematográficas, mesmo naquelas que se propõem a criticá-lo.

Uma maneira de formalizar o imaginário de que trata Xavier (2003), e que é originário da concepção de Brooks (1995), aponta para a maneira como o gênero corporifica uma ansiedade por solidez mas é dependente da instabilidade para se manter. Em virtude de sua resiliência, em um constante jogo, provoca estímulos, sejam eles visuais, sonoros ou afetivos. É interessante perceber que são justamente esses jogos de sensações os elementos tomados por discursos moralizantes, ou carregados de sugestões de olhares

julgados “corretos” para enxergar o mundo, se preferirmos esses termos, que são apropriados do melodrama para levar certas ideias.

Pode-se fazer essa ponte com a modernidade a partir de uma conceituação de Denis Diderot sobre o drama sério burguês, em seu texto *Discurso sobre a poesia dramática*. Esse pensador francês, que viveu no século XVIII, considerava que “uma bela cena contém mais ideias que a totalidade dos incidentes que um drama pode oferecer. E é às ideias que voltamos, são elas que ouvimos sem cansaço e sempre nos haverão de comover” (DIDEROT, 2005, p. 50). A doutrinação melodramática nasce de uma facilidade para que sejam incorporadas em seus discursos interpretações restritas de olhares unidirecionais.

Essas ideias são corporificadas na *mise-en-scène*, modelando ações, traçando recompensas e induzindo a uma certa maneira de se enxergar o mundo. Com essa afirmação, não colocamos esse imaginário como uma ferramenta nas mãos de uma forma dramática opressora, mas lembramos que o melodrama já nasce com uma estrutura propícia a modificações e com um potencial para ser utilizado com fins de provocar certa doutrinação do público, sempre conforme determinados contextos, e não avesso àquilo que o espectador médio considera aceitável dentro de certos padrões modernos ocidentais.

Para exemplificar esse conceito de “ideia” levada por um melodrama canônico, lembramos o filme *Palavras ao vento* (1956), de Douglas Sirk. Em uma das cenas iniciais, o personagem de Kyle Hadley exibe a sua amada, Lucy, por quem havia se apaixonado poucas horas antes, em um desses casos de paixão arrebatadora e inexplicável que o melodrama gosta de explorar, um quarto, cheio de objetos atraentes, vestidos, bolsas, chapéus, que ele mesmo havia preparado em uma cidade distante, onde esperava que ela aceitasse casar-se com ele, na mesma velocidade desse primeiro impulso amoroso que os uniu.

Ao entrar no quarto, Lucy caminha devagar e observa os vários ramalhetes de flores em vasos espalhados pelo amplo ambiente. Em determinado instante, ela pára e leva uma das mãos à nuca, olhando para o chão sem dizer nada. Uma canção toca ao fundo, com certo grau de tensão. O incômodo da protagonista é assimilado pelo espectador graças ao modo bem ordenado de dispor cenário, gestos e silêncios da sequência, que se desenrola tecendo uma composição harmônica de expressões faciais, trilha sonora e o desconforto com que ela toca os bens materiais a sua volta.

Nesse momento, fica claro que público e personagem tornaram-se cúmplices na desconfiança da verdade de tamanha afeição de Kyle, que poderia estar tentando tratar Lucy como mais uma das mulheres com as quais se relacionou. Contudo, à protagonista de roupas discretas e com o porte elegante pelo qual a atriz Lauren Bacall já era conhecida, cabe ser “especial” e carregar certo traço de “moral cristã” que sobreponha a personagem às demais conquistas daquele que será seu marido.

São esses os elementos capazes de envolver o público nos mais diversos enredos que não se afastam de promover interpretações em critérios de certo e errado. Mas as ideias que transitam sob eles são, conforme entendeu Diderot, as responsáveis maiores pelo envolvimento, que, por meio da identificação, gerará proximidade e prenderá a atenção do público a cada detalhe, a fim de que ele possa, mesmo sem muita consciência, adiantar o filme, juntando vestígios para alcançar o final.

Façamos a ressalva de que, na verdade, o que se altera profundamente no melodrama ao longo dos anos é a formulação dos conceitos precursores dessas ideias que as tramas levam. Os incidentes inusitados de um enredo melodramático, e que continuamente são responsáveis pela “novidade” constante dessa forma imaginativa, promovem apenas a ilusão de originalidade.

Cada vez mais, e principalmente se nos voltarmos para o melodrama e suas implicações para essas negociações de desejos, objetos e morais, no século XIX, essas ideias são provocadas em prol de promover o necessário equilíbrio dos excessos que acompanhavam as peças teatrais melodramáticas e que faziam apelos para a manutenção de determinados valores, que ao longo das décadas seriam substituídos por outros. É sobre essa corda bamba de demanda por inovação e puritanismo

que o melodrama equilibra-se desde o seu nascimento.

Não é sem razão que em *Palavras ao vento*, apesar de prezar valores como a fidelidade conjugal, o público não deixa de esperar que Lucy abandone Kyle e una-se ao seu melhor amigo, Mitch, interpretado pelo galã Rock Hudson. Esse desejo partilhado é tão recorrente que, por exemplo, no desenrolar da sequência acima descrita, o público observa Lucy e Kyle olhando-se frente a frente diante de um espelho no qual se vê, refletida, a imagem de Mitch que observa, imóvel, o casal. Desde já, sabe-se que esse personagem está entre os dois e que o triângulo amoroso foi definitivamente formado.

Apesar da hipótese de a iminência de uma traição ser demasiada incômoda para um espectador do cinema do início do século ou do teatro do século XIX, em 1956 essa situação faz-se mais bem aceita graças a uma alteração de considerações morais de certo e errado, além das justificativas que o filme constrói. O conceito de melodrama, *grosso modo*, permanece o mesmo ao longo desses séculos. O que varia, de maneira mais evidente, são os valores de aceitação, tomados *a priori* por ele. Esse exemplo é tão claro que hoje se pode pensar, por exemplo, em melodramas *gays* sem que esse enredo seja considerado uma ofensa ao público ou inspire rejeição. O que se mantém é essa maneira de enxergar o mundo pela “voz muda do coração”, conforme ironizou Xavier (2003, p. 94). É como se o melodrama fosse uma lente através da qual é possível olhar as mais inesperadas situações sempre dentro de certos parâmetros.

Em uma leva de produções que jogam com essa forma imaginativa, o sofrimento, máxima melodramática, não deixa de estar presente, como estava nas produções teatrais do século XIX, só que não mais em termos de aprisionamento raso pelas emoções da personagem que

lamenta. Afinal, mesmo que os protagonistas do filme sofram em determinado nível, os sofrimentos também podem ser qualificados. Por exemplo, em um cinema irônico e atualizador do melodrama, o que existe é justamente a reafirmação das incoerências que alcançam a todos, independentemente dos julgamentos de uma Providência⁵ protetora. Haveria, assim, apesar das incoerências e transformações, um lugar a partir do qual um certo cinema, ainda melodramático mas não hegemônico, se apoiaria para produzir suas inversões, ironias e reposicionamento moral.

A moralidade mutante do cinema

Sem querer afastar o foco do objeto desta análise, nota-se a existência na trama de uma adaptação melodramática dos valores da época de produção do filme. No caso específico de *Palavras ao vento* (1956), como uma traição da protagonista poderia, ainda, gerar incômodo no público, que passaria a caracterizá-la não mais como mocinha virtuosa, na trama vai sendo construído o afastamento progressivo de Lucy e Kyle. Após o casamento, a personagem de Kyle vai se estereotipando, somando características de “vilão”, em um cuidadoso processo que tem o propósito de legitimar o envolvimento de Lucy e Mitch. Em meio a um emaranhado de justificativas, o enredo vai cativando o público e despertando nele a compaixão necessária para que o amor desse casal possa ser considerado legítimo. Apesar disso, à medida que o filme caminha para o desenlace, não deixa de ficar subentendido certo desconforto perante essa nova união: ela somente será selada após a morte de Kyle.

Nesta, como em várias outras produções melodramáticas do auge do cinema de estrutura clássica,⁶ percebe-se uma ilusão de novidade quanto aos enredos. Apesar das sutis alterações de corretoxerrado, bemxmal, ao longo dos séculos, o enredo é formado de maneira a manter uma moralidade regulatória que se

5 O termo Providência é utilizado por Xavier(2003), Thomasseau(1984) e Huppés (2000), referindo-se a uma espécie de força superior do melodrama que impulsiona as mais complexas situações a se resolverem de forma a garantir a felicidade e a tristeza, de acordo com as decisões que toma personagem. O ponto chave é que essa figura melodramática gradativamente torna-se mais trabalhada e, também hoje, é uma oportunidade tanto de problematizar quanto de reforçar valores.

6 O chamado cinema clássico corresponde ao modelo cinematográfico desenvolvido por D.W. Griffith e que foi amplamente utilizado, em sua versão mais tradicional, em filmes norte-americanos até por volta de 1960. Já o dito cinema de estrutura clássica, que está sendo constantemente referido neste artigo, corresponde à produção cinematográfica herdeira e adaptadora de D.W. Griffith e que apresenta, entre outras características, linearidade narrativa, personagens bem definidos e exploração de estratégias que permitem a aproximação e a identificação do público.

altera mas jamais sucumbe. Assim, é necessário que o novo casamento de Lucy seja justificado pelos maus tratos do marido, na mesma medida em que Mitch permanece fiel ao amigo até a sua morte accidental. Irônico é perceber o quanto o filme apressa-se em terminar, quando o enlace do novo casal concretiza-se. Sem muitas delongas, Mitch e Lucy entram em um carro e se despedem, evitando até mesmo uma cena de beijo que simbolize o final feliz.

Ao assistir a esse filme, vemo-nos, sem dúvida, diante de uma produção melodramática. Contudo, como reconhecer, nesses mesmos moldes, as reinvenções da imaginação e sua facilidade para legitimar ações que entrem em choque com as prerrogativas do melodrama, muitas vezes interpretadas como inquebráveis? Como definir em termos de maleabilidade padrões morais tomados de forma tão sólida, como nesse exemplo de casamento?

Antes de avançar na tentativa de resposta, é preciso um retorno histórico, para levantar perguntas acerca do tipo de melodrama do qual estamos a falar, conseguindo, assim, enxergar por essa lente uma nova apresentação dessa forma imaginativa em uma era bastante contraditória. Nessa era, ao mesmo tempo em que se adota um antropocentrismo que negocia verdades absolutas da religião sob a lógica do consumo, antigos dogmas não deixam de ser recorrentes em uma estrutura cinematográfica de certo modo imaginativo melodramático, que não se reduz apenas ao cinema, mas que encontra nele um “*habitat* estimulante” (HUPPES, 2000, p. 10). Em virtude do universo expansivo dessa “imaginação”, devemos estabelecer um lugar de onde se analise essa realidade movediça. Por esse motivo, é importante retomar o próprio surgimento desse cinema melodramático canônico.

O cinema americano da virada do século XIX para o XX, que se consolidou como hegemônico, construía para o público uma situação muito singular: o isolamento. O cinema oferecia ao público, postado diante da tela, observando o mundo pelo olhar privilegiado de uma câmera – e estamos abordando, nesse momento, o cinema de estrutura clássica – o mais confortável ponto de vista possível, levando o espectador a embarcar naquilo que Mauerhofer (XAVIER, 2003) chama de “situação cinema”. É nesse quase completo isolamento de toda fonte de perturbação visual ou sonora, de tudo o que se passa fora do cinema, que o público envolve-se e tem, gradativamente, seu olhar envolvido com aquela forma de narrativa. Assumindo uma dupla identificação, aquela potencialidade melodramática de provocar sensações, impulsos e estímulos é otimizada.

A aproximação entre diegese cinematográfica e espectador propicia o ambiente ideal para afetar os sentidos, gerando uma diminuição da autonomia do público perante a obra. Esse é o argumento mais utilizado por aqueles que tomam o melodrama no cinema de estrutura clássica por um viés de manifestação prejudicial para o público.

Esmiuçar essas estruturas narrativas, especialmente sob determinados parâmetros de interpretação, oferecidos pelo método da análise fílmica, permite que se entenda melhor que essas estruturas não são tão óbvias quanto parecem a primeira vista. É a análise desses pormenores que permite ambicionar uma produção de conhecimento a partir da obra, como argumenta Jacques Aumont (2009).

Ressalte-se que ao mesmo tempo em que o cinema promove o isolamento, é somente a partir do compartilhamento de uma imaginação e de uma maneira de enxergar situações específicas que uma narrativa melodramática pode ser construída. O público precisa identificar-se com o olhar da câmera e deve julgar a trama. Por isso, algumas personagens podem existir somente baseadas em certos clichês, estereótipos ou ideias que a narrativa toma como aceitas pelo público. Em *Palavras ao vento*, por exemplo, essa situação corporifica-se na personagem de Marylee, irmã de Kyle. Ela é apresentada ao espectador durante um encontro em um bar. Suas roupas, palavras, automóvel e gestos remetem o público ao clichê de uma mulher disposta a envolver-se com qualquer homem. Sem a compreensão prévia de certos clichês não é possível compreender essa cena. Ou seja, somente por ter já associado os trejeitos de Marylee aos de uma pessoa extravagante e afastada dos padrões de “boa moça” que o público vai completando o sentido da trama. É no isolamento de uma “situação-cinema” ideal

que os espectadores são mais estimulados a lançar seus vereditos sobre o mundo.

Parte do apaziguamento que tais filmes provocam passa por esse amparo de que algo está unido e compartilhado e que não se está só na maneira de interpretar determinadas situações. Nesse ponto reside o potencial de pedagogização do público, tão explorado por D.W. Griffith: mesmo assistindo isoladamente e cada pessoa montando o filme por um esforço individual, a interpretação é compartilhada por um só imaginário.

À medida que as sequências seguintes vão respondendo às suposições deixadas abertas em cenas anteriores, a trama vai se encadeando e promovendo um envolvimento cada vez maior do espectador. Para alcançar esse objetivo, certos procedimentos de montagem e edição são utilizados, com o propósito de manter o caráter cíclico da obra, estimulando o público a ir levantando novas hipóteses.

A cena do primeiro encontro entre Marylee e Lucy é ilustrativa. Já intuindo a facilidade com que sua nova cunhada poderia apaixonar-se por Mitch, a irmã de Kyle trata logo de perguntar sobre as impressões de Lucy acerca da personagem de Rock Hudson. É interessante perceber que, ao formular essa pergunta, Lucy está diante de um espelho com Marylee sendo refletida nele, assim como na cena em que ficou caracterizado, pouco antes, o triângulo amoroso principal da narrativa. Apesar de o público já saber, desde a cena anterior, da obsessão de Marylee por Mitch, o seu reflexo no espelho exemplifica a importância da redundância no cinema de estrutura clássica e nos enredos melodramáticos. Esse cinema vai criando trilhas ao longo da narrativa para que o público possa caminhar, sempre amparado por princípios, já incorporados, de decodificação de imagens.

Mesmo no caso de produções que ironizam a forma mais canônica de melodrama, e até quando não há expectativa de recompensa para os sofrimentos, quebrando uma das maiores máximas melodramáticas, como no caso do cinema de ruptura, não deixa de ser criada a ilusão de uma “força maior” com tons justicieiros que, seja ou não pela via do exagero, denuncia a esperança estimuladora do melodrama. Existindo a esperança da reviravolta e de uma imaginação que invariavelmente promete a restauração, sempre haverá melodrama em algum nível. Ressalte-se que não falamos de finais felizes, mas da força de uma eterna promessa de consolação. É ela que remedia os finais infelizes, que apazigua o espectador, mesmo perante a morte do mais pudico dos mocinhos, e que acolhe uma expectativa de esperança que consola, ainda que efemeramente e em algum nível.

Considerações finais

São as fragilidades e incapacidades humanas, que sempre são passíveis de serem revertidas em transformação, que dão sentido, tanto às obras que fogem do melodrama canônico, quanto às que se mantêm fiéis a ele. Em produções cinematográficas mais devotadas às raízes melodramáticas, são justamente esses pontos frágeis das personagens que são ampliados. Nestas, nas personagens, residem virtudes inquebráveis e as possibilidades de retorno ao equilíbrio idealizado e antes perdido. Em produções que ironizam a “imaginação melodramática”, ao mesmo tempo em que evidenciam sua dependência dela, há uma aura de não-merecimento a pairar sobre as personagens, que não deixam de ser impulsionadas à ação, ao movimento e à superação de desafios, fazendo o filme caminhar. Em ambos os modelos, resta presente a recorrência de uma promessa implícita da trama de que tudo irá se resolver graças à esperança fornecida por uma força interior capaz de tornar vencedor o maior dos fracassados, desde que ele se proponha, pela via da bondade, a enfrentar um conflito com sinceridade, altruísmo e pureza.

Em filmes que carregam o “toque de não inocência”, para recorrer novamente à expressão de Xavier (2003), se há identificação com a personagem protagonista é em um nível mais frouxo do que usualmente se percebe em um filme de estrutura canônica melodramática. Contudo, lembremos que se o público entra em uma sensação de estranhamento com esse filme, isso se dá porque há algo

que inevitavelmente o aproxima daquele sentimento/personagem, pelo fato de ele mesmo reconhecer-se no estranho, relutando admiti-lo como parte de si mesmo.

Não é por acaso que certa perturbação envolve qualquer tentativa de estudar o melodrama. Essa forma dramática carrega em si mesma um grande paradoxo: ao mesmo tempo em que fornece um modo de compreender o mundo plenamente coerente, se o indivíduo aceita jogar com suas regras, a ela falta, pelo menos aparentemente, a oferta de uma possibilidade de autonomia desse sujeito, quando este é lançado para fora dos seus parâmetros de compreensão melodramáticos mais facilmente elaboráveis.

Cobrado a responder a uma realidade que não se encaixa nos moldes do certo e errado, dando a essa dicotomia o tom trágico do inevitável, é preciso que se tenha um lugar seguro de onde partir, de onde se lançar para essas não continuidades. Nesse ponto, mais uma vez, reforça-se o argumento da dificuldade de se pensar fora da lógica de um modelo judaico-cristão de enxergar o mundo. E mais: de agir a partir do cinema de estrutura clássica de uma maneira não dicotômica.

Essa rápida explanação sobre a imaginação melodramática não tem nenhuma pretensão de esgotar o tema. Ao contrário, visa demonstrar um pouco das sutilezas de sua presença no cinema de estrutura clássica. Limitando ou não a possibilidade de autonomia do público perante uma obra, é inegável o alcance do adjetivo “melodramático” para os estudos do cinema. Não seria coerente olhar para uma produção cinematográfica desprezando essa imaginação que praticamente nomeia o cinema de estrutura clássica desde suas origens. Afinal, estão implicadas na estimulação, impressões e ideias do público muito mais do que um modelo simplificador de entender o mundo.

O melodrama, para além de uma simplificação, oferece, por meio do cinema, a possibilidade revigorante da reviravolta, inspirando uma certa sensação de justiça consoladora, especialmente em uma era que vem perdendo esse conceito. Irônico é perceber que talvez esse eterno retorno ao melodrama e ao conforto do seu apaziguamento seja o reflexo de uma sociedade que, apesar de se refugiar em um modo peculiar de antropocentrismo, ainda se mostra dependente de certos valores binários para abrigar-se. Nem que seja para utilizá-lo como ponto de partida para reflexões mais complexas. Independentemente do propósito, e apesar das grandes alterações quanto a efeitos especiais, enredos e produções feitas

inteiramente em computador, ainda hoje, o cinema vem plantando e colhendo essa imaginação melodramática, que parece estar distante de encontrar um final.

Como o próprio título do filme brevemente comentado, o melodrama tem sido como que espalhado pelo vento, seja quando tomado em tons irônicos, seja quando assume ares de exaltação ou de autonomia. A sua recorrência, e até mesmo as intensas críticas que lhe são dirigidas, apenas comprovam o rejuvenescimento e incômoda maleabilidade. A irritação quanto a sua presença no cinema talvez seja o reflexo da frustração de se perceber que, apesar dos avanços infundáveis da modernidade, o melodrama continua renovando o seu potencial de imaginar o mundo, levando concepções que dificilmente poderão ser ignoradas, mesmo com as consideráveis limitações estéticas que lhe são inatas.

Referências

- AUMONT, J. (Org.) *A estética do filme*. Campinas, SP: Papyrus, 1995.
- _____. *A análise do filme*. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.
- BROOKS, P. *Imagination melodramatic: Henry James and Balzac*. Yale: 1995.
- CHARNEY, L.; SCHWARTZ V. (Org.) *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- DIDEROT, D. *Discursos sobre a poesia dramática*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- HUPPES, I. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. Cotia: Ateliê, 2000.
- MAUERHOFER, H.A. atenção. In: XAVIER, I. *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 2003.
- RAMOS, F. P. (Org.) *Teoria Contemporânea do Cinema*. São Paulo: Ed. Senac, 2005. V. I e II.
- OROZ, S. *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: Fuenarte, 1999.
- STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. 3.ed. Campinas, SP: Papyrus, 2009.
- THOMASSEAU, J. M. *O melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- XAVIER, I. *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 2003.
- _____. *D.W. Griffith: o nascimento de um cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.